

قراءات في علم الجمال
حول
(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)
Reading of Aesthetics
(Theoretical & Applied)

الجمالية وتطور الفن

دكتور

محمد عزيز نظمى سالم



الجزء الثالث P.t.3

Con. Ency. of Aesthetics

الناشر

مؤسسة شهاب للدراسات والبحوث

ت ٤٨٣٩٤٧٢ - الإسكندرية

قراءات فى علم الجمال

حول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

الجمالية وتطور الفن

دكتور

محمد عزيز نظمي سالم

الجزء الثالث P.t.3

Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿إِنَّ إِلَهَكُمْ لَوَاحِدٌ (٤) رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا
بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ (٥) إِنَّا زِينَا السَّمَاءَ الدُّنْيَا
بِزِينَةِ الْكَوَاكِبِ (٦)﴾

(سورة الصافات: آيات ٤ ، ٥ ، ٦ مكية)

شكر وتقدير

أسجد لله سبحانه وتعالى شاكراً إياه وكذا
أساتذتي الأجلاء الأفاضل بكل تقدير، وأخص كذلك
مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع
قرن؛

المؤلف

إهداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى
مصر المكرمة المحروسة التي وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر
الماضى والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم
والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض
إبداعي الجمالي تواصل لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة
والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات
الدرس والمرض والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال فى الحياة
والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمى سالم يوسف

تصدير

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسى فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكليتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولا يزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطبيقية بمثابة شفاء النفس فأثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطبيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعاوناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار وبزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والواقع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف فى المقولة مع أصحاب
الرأى الآخر إلا أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، فالكمل يسعى إلى
محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أثنين سورينو E. Souriau» وبين
«شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف فى الرأى بالنسبة لموضوع الاستطيقا
بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل
الفنى كما ضمن ذلك سورينو رأيه فى كتابه L'avenir de l'esthethique
(1929) بينما يزعم La Lo بأنها تعنى بأصول النظرية الجمالية والقيمة والتجربة
الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلفة فإن التعرف
على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظيرية مستقبلية تعطى
للدارس وللإستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعم أيضاً أن بعض
ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا فيما يتصل
بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فثمة محاولات
من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولوجيا أو علماء
البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ محاولة بومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (١٧١٤/١٧٦٢م)
الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ١٧٥٨م خلال
القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشرقنا وبمصرنا
نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث والدرس فى

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة ولتحضاره للمجتمع الإنساني
ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية التي استمر
إعدادها على الوجه المبين:

- أولاً : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢ م
- ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢ م
- ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢ م
- رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقى) ١٩٩٣ م
- خامساً : نظريات الإبداع الفني. ١٩٩٣ م
- سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣ م
- سابعاً : دور الفن في التغير الثقافي. ١٩٩٤ م
- ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤ م
- تاسعاً : (النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر في الاستطيقا) ١٩٩٤ م
- عاشراً : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥ م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم
الجمال) في مجالها النظري والتطبيقي).

ونردف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية ولعل
القارئ يجد الفائدة المرجوة.

والله ولي التوفيق،،،

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمي سالم يوسف

مايو ١٩٩٥ م

الجمالية وتطور الفن

الجزء الثالث

١٩٩٢

الجمالية وتطور الفن

الفن قديم قدم الإنسان وقدم الحضارة الإنسانية، نبت مع بزوغ فجر الحضارة ونمى وازدهر مع نموها وازدهارها.

عرفته حضارات مصر حيث شق النيل واديه العظيم ووجد حيث جرى نهرا دجلة والفرات في العراق وتفجر في ربوع الصين وعلى ضفاف نهري السند والكنجس بالهند وعلى شطآن البحر الأبيض المتوسط.

ومنذ العصور الأولى لتاريخ المجتمعات البشرية في المرحلة البدائية، كان الدين وجهاً للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ومع بذور الدين والطقوس السحرية الطوطمية للعبادات تواجد الفن. في كل مظهر من مظاهر الحياة والموت والخلود.

بدأت لوحة تاريخ الحضارة الإنسانية تتفجر في أعقاب العصر الجيولوجي الرابع (البليستوسين) حيث بدأت نهر النيل يشق طريقه من الجنوب إلى الشمال فيترسب طميه على رافديه فتكونت الدلتا والوادي. واستقرت على ضفافه جماعات من البشر والكائنات. وكان الزراع يجدون الدلتا مستقراً لهم بينما الرعاة ينتقلون من أحراش النباتات التي وجدت في بعض أجزاء الدلتا حيث نمت نباتات البردي، وكان صعيد مصر أكثر استقراراً من شمالها حيث استوطن الإنسان هناك واستأنس الحيوانات والطيور وبدأ أول شعاع للحضارة وكان ذلك في حقبة قبل الميلاد تقدر بخمسة آلاف من السنين بينما كان العراق القديم مهبط التجمعات البشرية التي نزحت من مرتفعات إيران في هجراتها خلال عصور ما قبل التاريخ واستوطنت بلاد ما بين النهرين، وتشابهت

ظروف المعيشة والحياة لهؤلاء القوم تماماً مع المصريين القدماء، إلا أن مادة الطين من طمى دجلة والفرات كانت تستخدم فى صناعة الأوانى والأدوات الفخارية وفى صناعة التماثيل والأشكال الهندسية وفى تدوين الكتابة عليها بينما تنوعت البيئة بأرض مصر بين وادى النيل وصحراءه وجباله وهضابه وبحاره فكانت الحضارة المصرية أكثر تنوعاً وأقرب إلى التكامل مما جعل لمصر السبق للحضارة والآصال والازدهار والخلود عبر عصور التاريخ.

ولقد دأب الإنسان على تطبيع العصر بطابع مميز، مستوحى ذلك الطابع من موقفه من الصورة التى يصوغها لعالمه ولبنيته، ففي العصور الأولى حيث برزت الحضارات القديمة بمقوماتها وسماتها فى أعقاب عصور ما قبل التاريخ حيث ساد الاعتقاد بالنزعة الحيوية Animism والطوطمية Totemism وعبادة الأسلاف والطقوس السحرية الغامضة الأسطورية - وكانت العصور الأولى مرحلة تفجر طاقات الإنسان وتدرجه فى سلم الحضارة والمدنية تحركها ثقافات وقيم سادت العصور الأولى تنزع إلى إحياء فكرة البعث والخلود والنظرة الكلية للوجود وللإنسان فمهدت بذلك إلى القيم الدينية والفكر، الشيولوجى أو اللاهوتى وكانت الغلبة كذلك للفكر الدينى فى العصور الوسطى فالحياة والإنسان والمجتمع والتاريخ ملحمة تم تأليفها من قبل قضاء إلهى لا يملك الإنسان إزاءه إلا أن يسلم به تسليماً. ثم كانت النزعة الإنسانية التى سادت عصور النهضة والعودة إلى الأصول المدنية اليونانية والرومانية التى تعنى بالإنسان وبسعادته ولذته وما لبث أن ارتدت القيم السائدة فى عصور الإصلاح إلى الدين البسيط العقائد الدينية من خلال معاناة التجربة الشخصية للدين بعيدة عن طقوس ومراسم الكنيسة ومهدت هذه القيم تمهيداً أصيلاً لعصر التنوير حيث صار العقل مصدراً للتفسير والتشريع أساساً صلباً لكل قيمة وسادت تلك

النغمة العقلانية حقبة من الزمان فأتت في أعقابها الحركة الرومانسية كرد فعل للمغالاة في العقلانية وزصبحت التجربة والمعاشة الذاتية المصدر الوحيد للقيمة إلى أن اجتاحت العالم موجات عارمة من المادية والوصفية والآلية فسادت القيمة النفعية والحسية والمادية حياة الإنسان.

وتنوعت الاتجاهات القيمية السائدة وتجلت مظاهر الصراع والتعارض الشديد بين هذه الاتجاهات مما كان لها أكبر الأثر على حياة الإنسان وعلاقاته الاجتماعية وثقافة عصره.

نجد أن كل ما يعرض لمشكلة القيم في أى عصر من العصور يتصل بأوثق الصلات بالمفاهيم الفلسفية سواء كانت متصلة بالأنطولوجية (الوجود) أو الأبستمولوجيا (المعرفة) كما نجد أن حلقات الفكر الفلسفى الثلاث الوجود والمعرفة والقيمة تمثل نسجياً متكاملاً للفكر والثقافة التى تسود أى عصر من العصور.

ولكى نتبين وجهة النظر السابقة يكفى أن ننقب عن أصل نظرية القيمة من خلال آراء ومذاهب الفلاسفة ومعاجمهم الفلسفية، فلقد تسلفت القيمة إلى معاجم الفلسفة ونفذت إلى المذاهب الفلسفية، حتى أننا نتبين مشكلة الفن من خلال النظرة المعيارية فنجد ثالث القيمة (الحق والخير والجمال)، كما نجد أن لوتسه Lotza (١٨٨١) قد أشار إلى مصطلح القيمة بالمعنى الفلسفى كما أشار إلى نيتشة صاحب الفضل فى ذبوع وانتشار هذا المصطلح.

كما نجد أن ريتشل Retchel (١٨٨٩) يفرق بين أحكام القيم وأحكام الواقع، ونجد أيضاً إشارة إليها عند فندلباند Fendulband إذ يجعل من الفلسفة علماً للقيم بينا من العلوم التجريبية تعتبر علوم وقائع. وتناول مشكلة القيم كل

من جوسيمارويس وشيلر ولافيل ولوسمر وسارتر وبولان فدخلت القيم في مبحث الأنطولوجيا والأبستمولوجيا.

ونجد نيكولاى هارتمان يرى أن القيم ما هى إلا إطارات للتجربة الإنسانية للأشياء فأقام الأخلاق والقيم فى نطاق الوجود. بينما نجد أن معنى القيمة عند ماكينزى بمثابة مبدأ تفسيري وليست مفهوماً أو تصوراً فلسفياً وكان ذلك بتأثير العلم الحديث.

ولم تخلو فلسفة سارتر من الأعلام بالقيمة كغاية وجودية كما نجد أن جون ديوى يطابق بين نزعتة الفلسفية العملية وبين القيمة فالقيمة لا توجد بمعزل فهي همزة الوصل بين الواقعى والممكن.

وعلى هذا النحو نجد أن تصور القيم يأتى دوماً فى مذهب كل فيلسوف وفى كل فلسفة وإن كان بعض الفلاسفة يعلى من قيمة عن أخرى حيث نجد بولدوين مور وماكينزى يضعون القيمة الجمالية فوق القيم الأخلاقية وغيرها من القيم بينما نجد كيركيجورد يضع قيمة الدين فوق الأخلاق والجمال.

الجمالية فى الفن

لقد ارتبطت محاولات تعريف القيم ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى أصبحت القيم عنصراً هاماً فى البناء الثقافى لأى مجتمع فهى بمثابة معايير لسلوك أفراد المجتمع تتقبلها الجماعة والخروج عنها يجعل الفرد فى موقف الانحراف أو الاستهجان فهى إذن تصورات أو مفاهيم للسلوك المعيارى للأفراد.

ولقد تعددت تعريفات القيم فنجد أن الاتجاه السوسولوجى يعرفها بأنها حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعى أو من مفهوم وظيفى بأنها تعمل على احترام أو توفير الأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعى وشتى مجالات الثقافة الاجتماعية.

وليس أدل من تعريف جوليس جولد Julius Gauld^(١) «أن مفهوم القيم يشير إلى المقننات الثقافية المشتركة والتى وفقاً لها لا يمكن أن تقيم وتقدر اللياقة فى الجانب المعنوى والجمالى والإدراكى لأهداف الاتجاهات وكذلك يمكن أن يقيم الرغبات والحاجات إذ أن هناك اتفاقيات بين هؤلاء الذين يشاركون فى مجموعة من مثل هذه المقننات على تقييم محدد للأهداف المرتبطة بالحاجات ويكون تقييم الرغبات والاتجاهات من خلال المقارنة بالأهداف الأخرى ويجدر بنا أن نميز بين الاتجاهات المختلفة فى تحديد مفاهيم القيم^(٢) من خلال وجهة النظر الفلسفية والجمالية على وجه التحديد وبين وجهة

(1) J. Gauld, Dictionary of the Social Sciences, P. 744.

(2) Ency. of Social Sciences, Vol. Fifteen, Macmillan Comp. New York, pp. 212-215.

النظر السيكولوجية أو النفسية وبين وجهة النظر السوسولوجية أو البنائية الوصفية في المجتمع.

ولعل الاتجاه الأول الذى يمكن أن نطلق عليه الاتجاه الاستطيقى الفلسفى Aestheticism من حيث دلالاته التاريخية للعنصر الفلسفى ودلالاته التصورية باعتبار أن للقيم وجوداً عقلانياً أو مثالياً خارج عن نطاق الحس والتجربة والمجتمع والقيم بهذا المفهوم قيماً مطلقة مسبقة.

فمن خلال فلسفة أفلاطون نجد أن مفهوم القيم بمثابة معايير يتعين على الفرد والمجتمع أن يلتزم بها من حيث هى مثل عليا ومصدرها مفارق للمجتمع وللطبيعة فهى مثل فوق الحس والعالم الحسى وهى مصدر الالتزام الفنى أو الجمالى والالتزام الخلقى فى إطار مبحث القيم (الحق والخير والجمال).

بينما نجد أن الاتجاه الثالث Socialism له دلالة اجتماعية وثقافية متغيرة تبعاً لتغير الظواهر الاجتماعية، كما أنها تبدو متداخلة فى هذه الظواهر وما تتضمنه من أنساق اجتماعية كالدين والاقتصاد والأخلاق وكلها تؤلف نظاماً للقيم وتعنى وجهة النظر الاجتماعية بالجانب الوظيفى للقيم أكثر مما تعنيه من البحث عن مصدرها - بل إن محاولة قياس القيم من خلال المنهج السوسيومتري تؤكد هذا المفهوم بوضوح كما أن محاولة فرانز أدلر F. Adler⁽¹⁾ لتقسيمه حسب مفاهيمها إلى أربعة نماذج؛ فيما أن تكون القيم مفردات مطلقة وأفكار مثالية وإما أنها ترتبط بالأغراض والغايات والأهداف، وإما أنها ترجمة للأفعال والسلوك وإما أنها مقومات وعناصر أساسية فى عملية التطبيق والتكييف

(1) F. Adler. The Conception of Value in Sociology Vol. 62, 30, 1956.

الاجتماعى . بينما نجد الاتجاه الثانى يمكن أن نطلق عليه السيكوسيزم -Psy chosism وتعرف القيم بأنها الحاجة النفسية أو الدافع الغريزى لإيجاد التوازن النفسى والطمأنينة^(١)، ولعل المدرسة السلوكية تصف مفهوم الموقف على القيم فهى تقابل المواقف النفسية كما نجد ذلك عند بارسينى فى دراسته للقيم باعتبارها أشياء سلوكية وليست وراثية أو يثية كما أنها نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفى مؤكداً نمطاً خاصاً من السلوك الإنسانى.

ويعرف ويليام توماس^(٢) «أعنى بالقيمة الاجتماعية أى معنى ينطوى على مضمون واقعى تقبله جماعة معينة كما أن لها معنى محدداً بحيث تصبح القيم نشاطاً، أما الاتجاه فهو عملية الوعى الفردى التى تحدد النشاط الواقعى للفرد فى المجتمع، ومعنى ذلك أن هناك ثمة تعالق أو سببه بين الاتجاه والقيم الجماعية أو ما تعنى به التكامل بين الاتجاه والقيم أى بين الصبغة الاجتماعية للقيم والصبغة الفردية للاتجاه.

العلاقة بين المعايير والقيم:

ثمة خلط بين مفهوم القيم ومفهوم المعايير وإن كان بينهما تأثير متبادل، ونعنى بالمعايير تلك الموجهات والنواهى والتوجيهات والمحظورات للممارسة السلوكية، بينما تعبر القيم عن الترغيبات والأوامر والتفضيلات، وبهذا تكون المعايير قواعد سالبة بينما تكون القيم مبادئ إيجابية.

ومجال تطبيق المعايير ينصب على الظواهر الاجتماعية والثقافية. ويمكننا أن نتفهم هذه المعايير باعتبارها استجابات عظيمة متكررة تسمى أسلوباً أو سمة

(1) Ency. of Religion & Ethics Vol XII New York, p. 584.

(2) William Thomas, Social Behavior & Personality, 1959, p. 1.

أو كما يقرر الأنثروبولوجيون بأن المعايير بمثابة مكون فرضي ثقافي وليس هو الثقافة، وهناك صلة وثيقة بين القيم والمعايير مثال ذلك ارتباط العبيد بمعايير سلوكية يتفاعلون بها من خلال موجهات محددة تفرس من جانب أسيادهم وهم يفعلون ذلك بسبب أن اختياراتهم هنا يكون بين الطاعة والعقوبة وهم يفضلون الحياة بخضوع تام بدون عقوبة. بمعنى أن القيم تعكس معايير السلوك فهي بهذا المفهوم تدعم المعايير ومن خصائص هذه المعايير احترام الفرد لها وتقديس الجماعة لها.

وتختلف درجة تأثير الأفعال والسلوك الاجتماعي بالمعايير والقيم من نمط لآخر، إذ أن كل مجتمع يضع لنفسه معايير وقواعد أو ما يمكن أن نسميه بالتغير القيمي Valuable Change وهو ما يفسر تطور وتغيير القيم، ولا شك أن القيم السائدة تكون موضع اعتبار وتقدير على كل فرد في قرارة نفسه أن يعتقد أن هناك واجباً أساساً يلتزم بمقتضاه فيقوم بعمل يكسبه الشرف والرضا، بينما غعلى العكس من ذلك يكون الفرد محل استهجان وعدم رضا اجتماعي.

ويقسم البعض القيم إلى قيم عابرة أي وقتية مرتبطة بالذوق العام لفترة زمنية معينة فهي قيم عارضة متغيرة حسب مزاج الناس.

أما القيمة الدائمة فهي القيم المرتبطة بالعرف والتقاليد كما أن لها صفة الإلزام والقداسة لأنها تمس الدين أو الأخلاق.

ولا شك تبرز مشكلة الصراع بين القيم في إطار عملية التغير الاجتماعي Social Mobility والثقافي، إذ يطرأ على المجتمع تغييراً شاملاً من شأنه التخلي عن القيم التقليدية وتبث قيم عصرية جديدة وهذا التطور في القيم يخضع لموثرات وعوامل مختلفة مادية ومعنوية.

ويتضح الصراع القيمي بين الفنانين والمدارس الفنية في حالة اختيارهم موضوع العمل الفني وأسلوبية التعبير الفني.

التعريفات المختلفة الجمالية للجمال :

تعددت المفاهيم والتعريفات التي قيلت بصدد القيم، فنجد أدلر Adler⁽¹⁾ يعرض لبعض نماذج هذه التعريفات في ضوء مفهوم النظرية الاجتماعية، فثمة من ينظر إلى القيم باعتبارها أشياء مطلقة كالمرغوب فيه أو الحسن أو ما ينبغي أن يكون عليه السلوك أو هي الأشياء المرغوب فيها ويتمثل فيها الخير يقول بول فيرفي P.Furfey، بينما نرى ماري أوجستا M. Augusta في أن القيم مفهومات اجتماعية تشير إلى الحسن كما نجد أن بيزم سوركين P. Sorokin يقرر بأن القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني Meanings وأي معيار كان أخلاقياً أو فنياً أو ما شابه ذلك ذو معنى أو مدلول. بينما نجد كلين كلوكهين Kluckhohn يؤكد ويعتبر القيم نوعاً من التصور Conception أو الإدراك الضمني للمرغوب فيه أي بتطابق بين العقل والشعور للقيم وإلا انتفى معرفة مفهوم القيمة وكانت أقرب إلى الاتجاه أو الإحساس. وبهذا المفهوم العام تعتبر القيم أشياء خارج الفرد.

ولعل فيما عرف عن دور كاييم في القيم من أنها ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان غير أن الدين والذانون والفن بمثابة ظواهر فرعية للقيم. ومن ناحية أخرى يعتبر البعض أن القيم ما هي إلا عملية تقدير ذاتي يقوم به الإنسان لإشباع رغباته تقول يونج Young أو كموقف جرهام سمنر G.Sumner الذي حدد القيم عن طريق البواعث الأساسية التي تدفع الإنسان إلى السلوك

(1) F. Adler, The Concept of Value in Sociology Vol. 62, p. 272.

الجمعى حسب تقسيماتها الغريزية الأربعة. بينما نجد أن أرنولد روس A. Rose يعتبر القيمة نوعاً من الاختيار له صفة الوجوب^(١).

ومن الاتجاهات أو التفسيرات التى تقترب من النسق المعيارى للقيم Nor-mative System ما يقرره ليندبرج Lundberg وبارسونز Parsons إذ يجعل الأول القيمة كقيمة من خلال الفعل Action أى طبقاً لما يأتى به الناس من تصرفات أو أفعال Acts، أما الثانى فيوضح القيمة عن طريق الفعل الاجتماعى باعتبار أن الثقافة عنصراً من عناصر هذا الفعل.

ويحصر بارسونز^(٢) مكونات أو عناصر الفعل فى المجموعات أو الاتجاهات الثلاث الآتية:

الاتجاه أو المجموعة الأولى : وتمثل فيها الأنساق الثقافية التى تشمل على أنساق الأفكار System of Ideas وأنساق الرموز التعبيرية Expressive Symboles وأنساق الاتجاهات القيمية Value Orentations،

الاتجاه أو المجموعة الثانية : وتمثل فى اتجاهات قيمة إما معرفية Cognitive أو استحسانية Appreciative أو أخلاقية Moral.

الاتجاه أو المجموعة الثالثة: وتمثل فى قسميها الأدائى ثم التعبيرى.

وخلاصة القول يعتبرنا بارسونز أن القيمة عنصراً من الأنساق الرمزية بمثابة محك Criterion أو معيار Standard للاتقاء أو الاختيار من بين بدائل اتجاهات القيمة فى الموقف الاجتماعى أو بما يعنى به البعض بالتطابق بين

(1) A. Rose, Sociology and the Study of Values Vol., No.1, 1956, pp. 1-17.

(2) Parsons, The Social System, London, Tuvistoch Publication, 1952, p. 12.

الموقف الاجتماعي والثقافة بمعنى القيم السائدة كنمط أو شكل من أشكال الثقافة في المجتمع.

ولعل ما أوصى جلين فرنون G.Vernon⁽¹⁾ في تناوله أبعاد علم الاجتماع الديني واعتبار أن الدين قيمة أو ثقافة وأن الثقافة بهذه الخاصة هي إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها فهي مستمرة وتنتقل من جيل إلى جيل ليس عن طريق الوراثة البيولوجية وإنما نتيجة الاكتساب وهي تراكمية في خاصية من خواصها أي أنها تمتد عبر الماضي من التراث إلى الحاضر كما أنها متغيرة وليست جامدة أو ساكنة وبهذا نخلص بأن القيم الاجتماعية هي جوهر الثقافة وأن الثقافة تتصل بالقيم أي ثمة علاقة متبادلة بينها.

وبعد استعراضنا للعديد من هذه المفاهيم والتفسيرات نجد حيرة بالفعل في محاولة إيجاد التفسير الشامل أو الجامع المانع. إلا أننا في إطار المفهوم العام للقيم نرى أن القيم بمثابة أفكار أو تصورات يعتنقها الفرد أو الجماعة تجعل الاختيار الحر أو السلوك يتفق أو يلتزم مع ما تقبله الجماعة وأي انحراف عن القيم يشعر الفرد بالخروج عن قاعدة الالتزام، وفيما يتصل بموضوع دراستنا ألا وهو القيم الجمالية فإننا نجد أن هذه القيم الجمالية تنطوي على الخصائص التالية:

(١) تتصف هذه القيم الجمالية بأنها أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها فهي كموجه التعبير الفني.

(٢) تتصف هذه القيم بالتلقائية فهي ليست من ابتداع لفرد ما ولكنها تجد صداها لدى الجماعة أو المدرسة الفنية وما تقرره من قيم وقواعد.

(1) G. Vernon, Sociology of Religion, McGraw Hill Book, 1962, New York, pp. 21-22.

(٣) تتصف بأنها ذات طابع مزدوج بين الحاجات الفردية والذاتية وبين متطلبات الجماعة والوسط الاجتماعي فهي قيم ذات طابع فردى وجماعى فى الوقت ذاته فهذا الفنان تعبيرى وينتمى إلى المدرسة التعبيرية.

(٤) تتصف القيم الجمالية بأنها مترابطة أو متبادلة العلاقة بين التأثير والتأثر فى إطار البناء الاجتماعى أو الثقافى وما ينطوى عليه من معايير Norms يكتسبها الفرد من البيئة فتصبح جزءاً من اللاشعور وأساساً لاستجاباته وأقرب هذه المعايير إلى ذاتية القيم الدينية والأخلاقية والاقتصادية.

(٥) تتصف هذه القيم بسرعة انتشارها فهي كسائر الأنساق الأخرى تؤلف مركباً أو بناءً كلياً تتضح فيه سمات وملامح التجديد. وعلى سبيل المثال إذا ما ظهرت قيمة جمالية جديدة فى الفن سرت هذه القيمة كمودة فى البناء الحضارى للمجتمع ولعلنا نذكر المدرسة الرومانسية وانتشارها فى جوانب الحياة المختلفة.

(٦) تتصف القيمة الجمالية بأنها عامة تسود جميع الطبقات والفئات والبيئات فنجد مثلاً القيمة الجمالية فى الفن الحديث (كالتجريدية أو السريالية) مثلاً تسود طبقات المجتمع وفئات الفنانين والبيئات الحضرية أو الريفية.

(٧) كما تتصف القيمة الجمالية بأنها ذات بعد تاريخى واجتماعى وثقافى فهي متواجدة لدى تطور المجتمعات التاريخية ولا تخلو أية حضارة من القيمة الجمالية فى آثارها. فمنذ البداية حتى منذ العصر الحجري كانت الفنون البدائية والقيمة الجمالية السائدة ثم تطورت تبعاً للتطور التاريخى للمجتمع البشرى.

(٨) كما تتصف القيمة الجمالية بما تتصف به الأنساق أو النظم أو القيم الاجتماعية الأخرى إذ تنطوى على الأواصر والنواهي وما يخرج عليها يعرض نفسه للجزئات الجمالية التي تسود المجتمع.

(٩) كما تتصف القيم الجمالية بأنها تؤدي وظيفتها الإيجابية في توجيه أنماط السلوك العام لما تتمثل فيها من مقاييس أو قواعد إيجابية للحفاظ على البنية الاجتماعية وتطور المجتمع.

وفي ختام استعراضنا للقيم ومحاولات تفسيرها أو تعريفها نجد أن مختلف الآراء أو التفسيرات قد صنفت القيم على ثلاث أنواع أو أشكال:

أولاً : القيم وفقاً لمجالات الحياة.

ثانياً : القيم وفقاً للإلزام.

ثالثاً : القيم الطوباوية أو المثالية.

وتتمثل في أولاً ما يتعلق بالقيم الفعلية أو النظرية كما تتمثل في القيم الاقتصادية وما تنطوى عليه من منفعة أو القيم الاجتماعية وما تنطوى عليه من خير وتعاون ومشاركة أو القيم السياسية وما تنطوى عليه من القوة والسلطان والعدالة أو القيم الجمالية وما تنطوى عليه من جمال الأثر وسمو الذوق الفني وقيم النقد أو الحكم الفني أو القيمة الدينية وما تنطوى عليه من تكامل وتفاعل ونجد بين مستويات ثلاث تقسم القيم تبعاً لها:

١ - ما ينبغي أن يكون.

٢ - ما يفضل أن يكون.

٣ - ما يجب أن يكون.

أما ثانياً ما يتعلق بالقيم المرتكزة على الإلتزام فإننا نجد أن ثمة قيم إلزامية

تأخذ طابع القدسية وهي التي يعمل المجتمع على تنفيذها بحزم سواء عن طريق العرف الاجتماعي أو الرأي العام أو القانون الوضعي والعرف معاً (كالقيم الدينية أو العلاقات بين البيئة) ويليهما قيم تفضيلية Performance وهي لا تحتل مركز القدسية ويشجعها المجتمع كالأيدولوجية الثقافية أو التطلعات الطبقية.

أما ثالثاً فيما يتعلق بالقيم المثالية أو الطوباوية Utopian كالقيم التي تنادي بالأخوة والمساواة أو الكمال الإنساني.

ومجمل القوة أن وجهات النظر السالفة الذكر قد أشارت أو لحت إلى وجود صراع بين القيم المختلفة فنجد شبه اتفاق عام بين الدارسين سواء عند بارسونز أو دوركايم أو ميكرجي Makerjee أو ماركس K.Marx .

كما أسلفنا القول بأن هناك تأثيراً قوياً للمعايير والقيم، والمعايير إرشادات وتوجيهات ومحظورات للممارسات المعيارية، بينما تعبر القيم عن التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها. بمعنى أنه يمكن أن تكون القيم تدعم المعايير مثال ذلك إذا نقد الخدم التزامهم نحو الأسياد وبالمثل نقد الأسياد التزام نحو الخدم، نجد أن كلاهما ارتبط بالتزام أخلاقي للمحافظة على استمرار مثل هذه العلاقة، ومن الواضح هنا أن القيم قد تدعم المعايير، وفي مجال استعراضنا لمظاهر الحياة الفنية وبيان القيم الاستطبيقية وأثرها في اتجاهات ومسارات الحركة الفنية يتعين علينا منذ البداية أن نستعرض مظاهر الحياة الفنية وما تضمنه من قيم جمالية عبر عصور التاريخ من خلال التطور الفني.

الفن الحديث كمرحلة تمهيدية للفن المعاصر ومدارسه الجمالية

مدخل إلى الفن الحديث:

إن الجدل قائم حول قيمة الأعمال الفنية التي تأتي عصراً بعد عصر كلما ظهرت حركة جديدة تحاول الخروج على القواعد والقيود التي يفرضها الأسلوب الفني السائد، ففي أواخر القرن السابع عشر قامت المعركة بين أنصار يوسان وأنصار روينز، فالقئة الأولى ترى أن الخطوط والأشكال المقلقة المرسومة بدقة وبتكوين متزن معادى هي العناصر التي تعطى للوحة الفنية قيمة أما القئة الثانية ترى أن اللون والأشكال المفتوحة والتكوين المتحرك هي التي تضيف إلى اللوحة روعة وشاعرية. واستمرت المعركة في القرن الثامن عشر وانتصر^(١) في النهاية أنصار اللون على أنصار الرسم وقامت الحركة الرومانتيكية في التصوير في النصف الأول من القرن التاسع عشر بعد أن هزمت مدرسة دافيد التي كانت تنادى بالعودة إلى الكلاسيكية أو المدرسة التقليدية غير أن النزعة الكلاسيكية أو بعبارة أخرى أن النزعة الأكاديمية ظلت قائمة على هامش الحركات الجديدة التي شاهدها القرن التاسع عشر^(٢)، تشن من حين لآخر حملتها العدائية ضد كل محاولة للتجديد والابتكار ولم يفلت فنان واحد من كبار فناني هذا القرن أمثال «ديلاكروا» و«مانية» و«مونية» و«جوجان» و«فان جوخ» و«سير» و«سيزان» من نقد الأكاديميين اللاذع ومن تهكمهم الساخر.

(١) نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، ص ١٣.

(٢) الملاح، ترجمة عن فلايجان الفن الحديث والمعاصر، ص ٤٨.

(٣) نعمت إسماعيل علام، مرجع سابق، ص ٧٠.

فقد حدث عندما عرض ديلا كروا لوحته المشهورة «مذبحة خيبر» قيل عنها أنها مذبحة التصوير وأن ديلا كروا لا يرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكرى، وقد اتهم كل من «جوجان» و«سيزان» بأنهما يجهلان الرسم والتصوير وبينما كان نجم هؤلاء المجددين يزداد تألقاً فى سماء الفن طوى النسيان أسماء المصورين الأكاديميين ولقد كان يبدو الأمر هيناً لو اكتفى المستنكرون بالقول بعجزهم عن فهم هذه الحركات الجديدة، بل على العكس من ذلك فإنهم يطلقون أحكامهم الساخرة عن ثقة وتعيين ويطالبون بطرد أصحاب هذه الحركات من المدينة ونبذهم من المجتمع تماماً كما هاجم الأكاديميون أعمال المدرسة الانطباعية فى أواخر القرن التاسع عشر. فالفن الحديث ليس إلا ما يحتويه من ثورة ومن مفارقات سوى ترديد رمزى بلغته الخاصة لهذه السمات التى تطبع العصر الذى نحيا فيه، فالفن الحديث تعبير عن هذه المتناقضات التى تتنازع فى نفوسنا بين اليأس والأمل وبين الحزن والابتهاج وبين الإحباط والرضا وبين الكراهية والحب وبين المقاومة والاستسلام، ذلك لأن من يرفض الفن الحديث جملة وتفصيلاً بوجه مقطب الجبين. عابس تملأ شفتاه السخرية والتهكم أقرب إلى الموتى منه إلى الأحياء، لأنه لا ينتمى إلى عصره ما دام لا يتجاوب مع التيارات التى تطبع عصره ويتخلف عن القافلة ويجلس على جانب الطريق يتحسر على الماضى.

وإذا ما أردنا أن نفهم الفن الحديث يتعين علينا أن نضعه أولاً فى إطاره التاريخى والثقافى وأن ننظر إليه بمنظار القرن العشرين وأن نبحث عن الوسائل التى تساعدنا على أن نؤلف الأساليب التشكيلية الجديدة وأن نتذوقها.

ومنذ البداية يجب أن نذكر أن الفن الحديث ليس له وجه واحد بل عدة

وجوه، وتتنوع هذه الوجوه فى أكثر من مجال : كمجال رؤية الفنان أى ذلك التفاعل الذى يحدث بينه وبين العالم المرئى، ثم مجال الوسائل والطرق المستخدمة فى الصفة الفنية، وأخيراً فى مجال الدلالة التى يخلصها الفنان على عمله أو الهدف الذى يرمى إليه.

ولعل التطور الذى أصاب الإنتاج الفنى خلال العصور المتعاقبة لا بد وأن يصيب بالتبعية النقد الفنى. فالتقد الفنى لا يقف عند مرحلة واحدة من مراحل التطور أو معيار واحد يدعى أنه المعيار الوحيد، بينما تتغير الأوضاع الاجتماعية والمناخ الفكرى والثقافى وتزداد الاتصالات بين الحضارات المختلفة.

ويجب إذن على النقد الفنى مراعاة الحركات الفنية ^(١) الجديدة والنظر إليها كجزء لا يتجزأ من تطور الثقافة، ومن تطور نظرة الإنسان إلى العالم وإى نفسه وأن يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الفن ذاته.

وهناك عدة طرق تؤدى بنا إلى فهم العمل الفنى أو استكشاف القيم الجمالية فى منجزات العمل الفنى وهى :

أولاً : يعتبر تاريخ الفن الذى يسجل حلقات النشاط الفنى من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى حضارة مؤشراً لإيضاح التأثيرات التى يتلقاها الفن من النظم الاجتماعية والدينية والسياسية ويحاول الكشف عن القوانين التى قد تفسر تطور الأساليب الفنية.

ثانياً : تغير دراسة سكرولوجية الفن التى تتناول بالتحليل عملية الإبداع الفنى وصلتها بشخصية الفنان وتفسر الخبرة الجمالية والتذوق الجمالى فى

(١) المرجع السابق، ص ١٣٨.

ضوء بعض الحقائق التى اكتشفها التحليل النفسى تحاول الربط بين الفنان والمتذوق والأثر الفنى.

ثالثاً : ويعتبر النقد الفنى مبحثاً عن الأساس والمعايير التى يقوم عليها الحكم الجمالى والاستطيقى، باستعراض مختلف معايير الحكم من واقعية ومثالية وفكرية وفلسفية وسيكولوجية واجتماعية لتقدير العمل الفنى ومدى بلوغه إلى القيم الجمالية.

ولكن كل طريقة من هذه الطرق الثلاث لا تكفى وحدها لتفسير العمل الفنى فلا بد من الربط بينها. ويجب أن يكون الربط نوعاً أى خاصاً بكل فن من الفنون.

فالأساس الأول الذى يجب أن تقوم عليه الدراسات التاريخية السيكولوجية والنقدية هو تعلم اللغة الخاصة بكل فن من الفنون والإلمام بعناصرها وبالقواعد التى يجب أن يخضع لها تركيب هذه العناصر وتنظيمها داخل وحدة العمل الفنى فمن البديهي أن نتذوق النصوص الأدبية بمقتضى الإلمام بمفردات اللغة وبقواعد الصرف والنحو وبأصول البيان والبديع، ولكن مما يثير الدهشة والتساؤل أن المرء قد يعترف بعجزه عن فهم قطعة موسيقية دون أن يصدر حكماً عن قيمة هذه القطعة، ولكنه يرى دائماً لنفسه الحق بإصدار حكمه على اللوحات الفنية، بحيث يستحسن اللوحات التى تمثل موضوعات مألوفة والتى يمكن ترجمة مضمونها إلى لغة الكلام والتحدث عنها كأنها سيناريو لإنشاء قصة أو إخراج مسرحية، فى حين أن اللوحات غير مفهومة مباشرة والتى لا تمثل أشياء مألوفة فيستهجنها ويخرجها من دائرة الأعمال الفنية. ومعظم لوحات الفن الحديث من هذه الفئة الثانية التى لا تمثل موضوعات مألوفة والتى يقال عنها أنها لوحات تجريدية.

إن الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية تمهد السبيل إلى فهم اللوحة الفنية. ولكنها تصبح عديمة الفائدة إذا لم تتوجهها دراسة تحليلية للعمل الفني ذاتها وبلا اعتماد على لغة الفن ذاتها.

فمعرفتنا بالأساطير أو بالحوادث التاريخية التي يمثلها المصور لا تفيدنا شيئاً البتة لفهم اللوحة من الناحية الفنية البحتة. وأن الموضوع الذي تمثله اللوحة هو المضمون العرضي لا المضمون الجوهرى - أما المضمون الجوهرى فهو متشابك تشابكاً عضوياً مع القيم التشكيلية التي تكون فى مجموعها اللوحة الفنية ويجب النظر فى وقت واحد إلى الشكل والمضمون أو الانتقال مرات عديدة من الشكل إلى المضمون إلى الشكل حتى تتضح الوحدة التى تضمهما معاً.

وسواء تأملنا فى لوحة تمثيلية أو فى لوحة تجريدية فإن خطوات التحليل المؤدية إلى الخبرة الاستطبيقية وإلى التذوق الجمالى تنحصر فيما يلى:

أولاً - تحليل العوامل التشكيلية:

١ - الفضاء أو الفراغ أو المساحة.

٢ - الخط.

٣ - اللون.

٤ - الضوء.

٥ - التفاعل بين اللون والضوء.

ثانياً - صياغة العوامل التشكيلية:

١ - التكوين أو الإنشاء والتركيب.

٢ - التوتر.

٣ - البناء أو الأبنية.

٤ - النسب .

٥ - الحركة .

٦ - الإيقاع .

٧ - الانسجام .

٨ - العلاقة بين المضمون والشكل .

تلك هى لغة فن التصوير وكأى لغة يجب أن نتعلم أصولها لكى نتمكن من فهمها، وربما تكون لغة التصوير أصعب من غيرها لأن الأداة التى نستخدمها هى العين، والعين من الحواس التى نعتمد عليها أكثر من غيرها لكى نتكيف مع العالم الخارجى .

غير أن الاتجاه الاستطيقى أو الجمالى بعيد كل البعد عن هذا الاتجاه .

ولهذا السبب تكون تربية العين من الناحية الفنية عملية شاقة لأنها تتعارض مع نزعة طبيعية متأصلة فى الإنسان هى النزعة النفعية، نزعة الاستيلاء أو التجنّب فى حين أن موقف التذوق للفن موقف المشاهد أو المتلقى وبفضل تربية العديد من الناحية الحسية تأتى تربية العقل أو الحدس الاستطيقى بحيث يتعلم المشاهد كيف يتحرر من صراع المضمون العرضى لكى يتفتح وجدانه وخياله لتقبل المضمون الجوهرى . وذلك فى حركة واحدة تضم الإحساس الشامل بالشكل والمضمون معاً .

تلك هى أهم الاعتبارات الرئيسية التى يتعين الاسترشاد بها فى تناول أهم الاتجاهات المعاصرة فى الفنون التشكيلية وفى ضوء هذه الاعتبارات يصبح من الميسور أن تنتقل إلى الحديث عن نشأة الفن الحديث .

بدايات الفن الحديث (١)

لم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهدته القرن العشرين من تنوع كبير من اتجاهات التصوير، بل تمثلت الاختلافات بين المدارس المختلفة التي نمت ونشأت بسرعة سريعة منذ بداية هذا القرن، والتي لا تزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية.

ويبدو تاريخ الفن المعاصر كأنه سلسلة من الانفجارات تعاقبت في بلاد مختلفة في فرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا وأسبانيا وإنجلترا وأمريكا. وقد تأثرت هذه الحركات الفنية المستحدثة بفنون الشعوب البدائية وبالفن الزنجرى فن البوشمان (بصفة خاصة) كما أنها تفاعلت مع الفن اليابانى والفن الهندى والفن الفارسى والفن المصرى القديم.

ولعل الفن الحديث كما يبدو فن مطبوع بطابع خاص هو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة فى الفن الأكاديمى وأصبح الفنان لا يبالى برضاء الجمهور أو بعدم رضاه بل أطلق الفنان لمخيلته المبدعة، متمسكاً بشخصيته وفرض رؤيته الخاصة والتعبير عن واقعه بأسلوبه الشخصى المبتكر، ويمكن القول أن شخصية الفنان حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت تتوارى خلف القواعد التى تفرضها الصنعة أو التكنيك الفنى والالتزام المدرسى فى الفن، ثم قفزت هذه الشخصية إلى المقام الأول فاقترحت حدود اللوحة وأصبح الأسلوب الرسمى فى التعبير هو العامل الأساسى فى تقييم اللوحة وتقديرها. ويقابل هذا الانقلاب فى الوضع ما حدث بالنسبة للدراسات السيكولوجية عندما أبرز التحليل النفسى الدور الهام الذى تقوم به العوامل

(١) نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الحديثة، ص ١١.

اللاشعورية فى توجيه سلوك الإنسان وتفكيره، فالحياة الشعورية ليست إلا جانباً سطحياً من الحياة النفسية، وهذا الجانب لا يعبر فى العادة إلا عن المألوف والمتواتر أى على ما تفرضه التقاليد الاجتماعية السائدة، فى حين أن العمل الفنى الأصيل يجب أن يكون قبل كل شىء مطبوعاً بطابع الفردية والتعبير الشخصى.

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدت إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل فاخفت الصناعات اليدوية تبعاً لذلك. ولهذا نرى أن الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية، فنجد تنافساً شديداً فى رسوم وألوان الأقمشة والإعلان بينما كان من قبل يختص الفن بالبساطة والاهتمام بالحياة العادية.

ولعل بدايات الفن الحديث يشير إلى المرحلة الهامة فى الفنون والاتجاهات الفنية فقد اختفت معالم الفنون القديمة عقب عصر النهضة وبدأت مرحلة جديدة من مراحل التطور الفنى زخرت بعدد من القيم الجمالية والاتجاهات المتعارضة التى تصارعت فيها ضروب الالتزام الدينى والأخلاقى والجمالى والاقتصادى وانعكست بوضوح على أبعاد المدارس الفنية التى أصلت من اتجاهاتها تأصيلاً فلسفياً يعكس مفاهيماً جديدة وانقلاباً جديداً فى الفن وفى الحياة وفى المجتمع.

الكلاسيكية الجديدة New Classicism :

كانت المدرسة الكلاسيكية الجديدة بمثابة تحول طبيعى إلى الفنون القديمة تخضع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية

لحضارة اليونان والرومان، وترى فى الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال وتحترم القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى من وحدة وإيقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع وهى استجابة للعالم الأثرى وينكلمان^(١) Winkelman الذى اكتشف الحضارة الرومانية عام ١٧٤٨ بين حطام مدينتى بومبى وهيروكولينيم منذ دعى إلى العودة إلى الفنون الكلاسيكية القديمة كضرورة ومطلب جوهرى لحياة أوربا فلبى دعوته الفنان أنطوان رافائيل منجز Antoin Raphael Mengs كما استجاب لدعوته النحات أنطونيو كانوفا^(٢) والمصور بومبيوباتونى^(٣) الإيطاليان ليعيدا الفن سيرته الأولى كما حمل لواءها المصور جوزيف مارى فيان^(٤) وتبعه المصور لويس دافيد فى هذا المضمار عندما رجع إلى موطنه بباريس وأصبح رائداً من رواد الفيو كلاسيكية بفرنسا ثم تبعه المصور البارون أنطوان جان جرو متأثراً به ومعجباً بأعمال روبنز الذى ألحق مصرّاً ضمن حملة نابليون بونبارت على إيطاليا سجل الحروب بوحي من النزعة النيوكلاسيكية قبل أن يتحول إلى الرومانسية.

على أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية كان قد بدأ يظهر فى فرنسا منذ عصر لويس الخامس عشر. ويرجع الفضل فى ذلك إلى مدام بومبادور صديقة الملك التى أشرفت على كثير من الأعمال الفنية فى العصور الملكية، إلا أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية بدأ يقل بعد وفاة لويس الخامس عشر فى عام ١٧٧٤م بعد أن أشرفت زوجة الملك لويس السادس عشر مارى أنطوانيت على شؤون الفنون بفرنسا.

(١) رسام ألمانى (١٧٢٥ - ١٧٧٩).

(٢) نحّات إيطالى (١٧٥٧ - ١٨٢٢).

(٣) رسام إيطالى (١٧٥٢ - ١٧٨٧).

(٤) مصور فرنسى (١٧١٦ - ١٨٠٩).

وفى أعقاب قيام الثورة وإعدام الملك عام ١٧٩٣م نشط ثانية تيار النيوكلاسيكية تحت رعاية نالليو الذى أراد التقرب إلى الطبقات المتوسطة التى كانت تشجع هذه النزعة الجديدة فظهرت آثارها على فنون العمارة، والنحت والتصوير وليس أدل من كنيسة سانت جنيفيف التى استلهمها المهندس الفرنسى جاك سوفلو J. Soflot من مبنى البانثيون الرومانى والتى تلاحظ الأعمدة الكورنثية فى مواجهة الكنيسة يعلوها الصليب الأغريقى المصمم على الكنيسة قبة محمولة على اسطوانة بل إن الميادين العامة كميدان الكونكورد وهو ساحة لويس الخامس عشر تعود بنا إلى الفن الكلاسيكى الجديد. وغيرها من الأعمال التى قام بها جازنيه فى أوبرا باريس وانتشرت فكرة الاقتباس من الفنون الكلاسيكية إلى أنحاء أوربا فنجد القصر الماش بيرايون بانجلترا والذى صممه جون ناسن خير دليل على ذلك كما نجد بوابة وقوس نصر فى برلين (براند لورج) والتى صممها كارل لانجهازنز تعبيراً عن هذه النزعة النيوكلاسيكية كما انتقلت إلى أمريكا فمَنْزل توماس جيفرسون بولاية فرجينيا الأمريكية على غرار الطراز النيوكلاسيكى وامتد أثر النيوكلاسيكية ^(١) إلى فن النحت فنجد أعمال كانوفا (تمثال بورجيزى) وأعمال هودرن (تمثال فوليتز) تؤكد هذه الروح.

واستجاب المصورون إلى هذه الحركة النيوكلاسيكية فنجد أعمال دافيد (لوحة الأخوة هوراس) بمتحف اللوفر بباريس أو لوحة (موت مارا) بالمتحف الملكى ببروكسل أو لوحة دافيد الرابعة (نساء سابين) بمتحف اللوفر بباريس أو لوحات الفنان عن تنويع نابليون وكذا لوحة (المحظية) للفنان چاك انجر بمتحف اللوفر أو أعمال چويا بمتحف براد بمديرى أو أعمال جرو بمتحف

(١) محمد صدقى الجياخنجى، فنون التصوير المعاصرة، ص ٢٢.

اللوفر وأعمال انجر بمتحف السى آن بروفانس بفرنسا وكل هذه المنجزات الفنية تمثلت بها الروح النيوكلاسيكية والقيم الجمالية التى تستهدفها هذه المدرسة.

وإن كان تيار العودة إلى الفنون الكلاسيكية قد ظهر مبكراً فى إنجلترا خاصة فى ميدان العمارة عنه فى فرنسا، فنلاحظ أن المهندسين برلنجتون وكنت يصممون قصر تشيرونك بالقرب من لندن على غرار مقر روتوندا الذى شيده المهندس بالديو عام ١٥٥٠م فى أواخر عصر النهضة مستعيناً بالأصول الجمالية للنزعة الكلاسيكية فى الفن، كما أننا نلاحظ أن فنون العمارة بفرنسا قد اتجهت فى أوائل القرن التاسع عشر إلى مفهوم جمالى جديد بفضل فعالية مدرسة البوليتكنيك التى تأسست فى باريس عام ٧٩٥ (والتي كانت تعارض فى مناهجها وقيمها الجمالية أسلوب الأكاديمية الفرنسية للفنون التى كانت تنادى بالأصول الجمالية الكلاسيكية). ونتيجة للأخذ بالأصول الجمالية النيوكلاسيكية عرف هذا الطراز الفنى الامبراطورى نسبة إلى الإمبراطور نابليون ومن أشهر الفنانين المعماريين فى تلك الحين بين فونتيه وشارل برسيه اللذان أتما قوس نصر كاروسيل عام ١٨٠٦ والمقتبس من قوس نصر روماني قديم. على أن الطراز المعماري فى فرنسا قد تعدد لتعدد اتجاهات الفنانين الذين أخذوا أفكارهم من الأصول الجمالية الكلاسيكية والأسس الزخرفية المتأثرة بالطراز القوطى. ولم يستمر الحال على هذا النحو ففى منتصف القرن التاسع عشر قل الاهتمام بالأسلوب الكلاسيكى وزاد الحماس لإحياء الطراز الباروكى لعصر النهضة. كما نجد أثر هذا الأسلوب فى مبنى أوبرا باريس والمكتبة الأهلية بباريس. وكما وجدنا كيف اتجه الفنانون إلى الطراز القوطى فى فرنسا، فإننا نجد أن الفنانين الإنجليز يقتبسون الكثير من القيم الجمالية للفن القوطى. فنجد أثر ذلك فى القصر الملكى بيرايون، كما انتشرت فكرة الاقتباس من

الفنون الكلاسيكية إلى أنحاء أوروبا وألمانيا وأمريكا ومما لا شك فيه أن الفنون
عامة قد تأثرت بالنزعة النيوكلاسيكية وما أتت به من أصول وقيم جمالية
جديدة معارضة لتلك الفنون الوسيطة، فإن أكبر ميدان تأثر بسرعة النزعة هو
ميدان

لوكسمبورج ثم استقر فى مرسحه الخاص وبعد عودة الإمبراطورية الفرنسية فى عهد نابليون أصبح مصدر للبلاط الإمبراطورى والمشرف على الفن فى فرنسا. إلى أن انتهى الحكم نتيجة الصراع السياسى إلى أسرة البوربون فنفى دافيد إلى بلجيكا عام ١٨١٦، فى عهد لويس الثامن عشر واستقر بقية حياته بمدينة بروكسل.

وبالرغم مما قاله النقاد عن النزعة النيوكلاسيكية أو رواد المدرسة النيوكلاسيكية من أنهم أشاعوا الجمود فى فن التصوير من خلال الأصول والقيم الجمالية الكلاسيكية إلا أننا نجد أن هذه المدرسة أخرجت لنا كثيراً من الفنانين المبدعين وأثرت فى حركات الفن فى أنحاء أوروبا وعبرت عن ارتباط القيم الجمالية بالسياسة والمجتمع فى إطار التراث الكلاسيكى القديم، فهى تعتبر حركات مجمدة للفن الكلاسيكى من ناحية الشكل أو أسلوب التنفيذ بالإضافة إلى المضامين السياسية والاجتماعية المعبرة عن تلك الحقبة التاريخية أروع التعبير ومهدت بذلك إلى ظهور النزعات والاتجاهات الفنية الجديدة التى انطلقت من أساسيات وأصول النزعة النيوكلاسيكية.

الرومانتيكية Romanticism :

وهى ثورة على الفن الكلاسيكى القديم وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان فى تناوله للموضوعات الدينية، وتعتبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة فى إطار تعبير فنى إنسانى.

وهذا الفن يحتل مكانة كبيرة فى أعمال جيريكو، وما كان يتمنى إلى هذه النزعة الكثير من الأدباء مثال لامارتين Lemartine وفيكتور هوجو V.

Hugo وجورج ساند G. Sand وألفريد دي موسيه A. De Musset ودلاروش Delaroche وبودليير وليس هناك خير من الحادثة التي أحزنت جرو الفنان الكلاسيكي الذي رأى انتصار المذهب الرومانسي فترك مرسومه في ليلة من ليالى شهر يونية عام ١٨٣٥ وسار في صمت حزين إلى نهر السين وألقى بنفسه فيه.

ولقد تمثلت في المدرسة الرومانسية ^(١) الاتجاه نحو تأكيد التعبير النفسى والعاطفى كأسلوب معارض للبحث التقليدى عن القيم الجمالية فى الإبداع الفنى. لذا نلاحظ أن الروح الرومانسية فى الفن تعتبر بمثابة ثورة على الفن الكلاسيكى الذى تقيد فيه الفنان بالمحاكاة فحالت دون الخيال الإبداعى والتعبير الصادق عن الانفعالات النفسية. كما كانت الحركات الرومانسية ^(٢) مظهراً من مظاهر الفردية التى بدأت تظهر فى مجتمع الطبقة المتوسطة الجديدة (البرجوازية وامتدت إلى مجالات الفكر والشعر والمسرح، فانتشر الأدب الرومانسي فى أوربا ففي فرنسا على يد ديموسيه وهوجو وغيرهم وفى إنجلترا على يد شيلي وبايرون وفى ألمانيا على يد جوته وشيلر وفى روسيا على يد بوشكين.

ولقد تميز الفن الرومانسي بظهور نوع من الانفعالات لم تظهر فى النزعة النيوكلاسيكية حيث تنعدم الحركة فى الفن بينما نجد أن الفن الرومانسي مليء بالخطوط المنحنية كما يسعى الفنان فى أعماله إلى استجداء عطفنا على المتألم والمظلوم.

(1) Wesley Barnes, The Philosophy and Literature of Existentialism Chap.4, Romanticism, pp. 88-90.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٤.

وانتشرت الحركة الرومانسية بسرعة مذهلة فى بلدان أوربا، فظهرت فى إنجلترا بين مصورى الخيال والطبيعة، كما ظهرت فى ألمانيا بصورة إحياء الفنون الدينية وفى أسبانيا فى صورة الموضوعات الثورية.

ومن أعلام الرومانسية فى أمريكا الفنان بنيامين ورت الذى رسم لوحة (وفاة الجنرال ولف) بمتحف أوتاوا بكندا وچون كويلى فى لوحة (صيد سمك القرش) بمتحف الفنون ببوسطن وكما نجد الفنان السويسرى هنرى فيرولى فى لوحته (الكابوس) بمتحف الفنون بزيورخ ونجدها فى أعمال وليم بليك بالإنجلترا (الكوميديا الإلهية) بمتحف تيت بلندن وفى أعمال هانت (الرعى الأجير) بمتحف مانشستر بالإنجلترا ونجدها عند الفنان جويا الأسبانى فى أعماله (نساء فى الشرفة) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك و(عائلة الملك شارل الرابع) بمتحف براد وبمدريد أو لوحته (ساتورن يأكل أولاده) بمتحف براد بمدريد أو عن أعمال جيريكو (فارس الحرس الملكى) بمتحف اللوفر أو فى لوحته (طوف ميدوزا) بمتحف اللوفر أو لدى أعمال ديلاكروا (دانتى وفرجيل) بمتحف اللوفر بباريس أو لوحته (نساء من الجزائر) بمتحف اللوفر بباريس.

كما نجد هذه النزعة الرومانسية ^(١) فى أعمال النحت والتماثيل عند «دانجيسر» و«فرنسوا رود» و«بريو» و«لويس بارى» و«جان باييب» و«كاريو» وغيرهم.

كما ظهرت فئة من مصورى الطبيعة الرومانسية نذكر منهم چون كونت بل فى لوحته (خليج ويموث) بالمتحف الأهلى بلندن وجوزيف ترنر (غرق السفينة) بمتحف تيت بلندن وفى أعمال روسو (منظر من غابة فونتين بلو)

(١) المرجع السابق، ص ٩٤.

بمتحف اللوفر بباريس وفي أعمال كامبل كورو (قنطرة نارفى) بمتحف اللوفر بباريس وفرانسو ميه (باذر الحبوب) بمتحف الفنون ببوسطون، ومزيوريس، (حانة الجرف) بمتحف فنوفر بألمانيا.

لقد تأكدنا من أن الحركة الرومانسية^(١) فى الفن كانت بمثابة ثورة على القيم الجمالية الكلاسيكية التى حالت دون الخيال المبدع والتعبير عن الانفعالات النفسية - وكانت الرومانتيكية ترجمة للروح الفردية التى بدأت بظهور مجتمع الطبقة المتوسطة الجديدة (البورجوازية) وكان فن التصوير أكثر هذه الفنون تأثراً وامتد هذا التأثير إلى بلدان أوروبا صفة عامة فنجد أثر هذه النزعة فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا وأسبانيا وهولندا وبلجيكا والبرتغال وأمريكا وامتدت الحركة الرومانتيكية بشعبها فى هذه البلدان فانكملت الحركة النيوكلاسيكية^(٢) نتيجة انتشارها وزخرت الرومانتيكية برواد عظام من الفنانين المبدعين ساعد على ازدهارها وتأصيلها للقيم الجمالية الجديدة خاصة وأن هناك من المصورين الذين استمدوا موضوعاتهم الفنية من اللامعقول وعالم الأحلام والخيال والأسطورة والشاعرية ولعل ما عبر عنه «جون راسكين» الفيلسوف الجمالى الإنجليزى عن سمات هذه الحركة بقوله أن الأساس الجمالى أو القيمة الجمالية للرومانتيكية تتحدد فى الصدق فى التعبير عن الطبيعة. فقد حدث تحول كبير عند الفنانين الذين انطلقوا إلى الخارج لمشاهدة الطبيعة وتصويرها بعد أن كانوا منغلقيين داخل مراسمهم حيث تكونت مدرسة الرومانتيكيين الطبيعيين سنة ١٨٣٠ فى قرية تبعد عن باريس بحوالى ثمان وأربعين كيلو متراً تسمى ياريزون على حدود غابة فونتين بلو وكانت ملتقى

(١) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٢) القيم الجمالية. د. محمد عزيز نظمى سالم

جمع من الفنانين الذين استوحوا موضوعاتهم من الطبيعة والبحر والغابات والسماء وسنعلم أى أثر تركته هذه المدرسة التى تعتبر أنشطة شعبية أو خلية رومانتيكية فى الحركة الرومانتيكية^(١)، وأثرت فيما بعد فى تيار ومسار الحركة الواقعية من ناحية والحركة التأثرية من ناحية أخرى.

ولو استعرضنا فى إيجاز - وعلى سبيل المثال لا الحصر - بعض رواد الحركة الرومانتيكية نجد أن تمهيدات الحركة الرومانتيكية ترجع إلى بدايات تقلص النفوذ النيوكلاسيكى فى الفنون ومع نشأة الجماعات الرومانسية التى بدأت كمدارس فرعية أو تيار الرومانتيكية الفياض الدافق بحرارة العاطفة وبرهافة الإحساس وبخصوبة الخيال والتزعة إلى نصرة الإنسان كإنسان فنجد فى إنجلترا آراء جون راسكيه تضع اللبنة الأولى للحركة الرومانتيكية فى إنجلترا كما نجد آراء جان جاك روسو ترسى قواعد الرومانسية فى فرنسا ونجد أثر «بوشكين» فى الحركة الرومانتيكية فى روسيا. وهذه الحركة لم تكن بمعزل عن أصالة الفنان الحديث وقدراته التعبيرية المبدعة فنجد أن جيركو يلجأ إلى الواقع وإلى الطبيعة ليرصدها فى أعماله الفنية وبلا شك أن خليفة جيريكو ونفى به بوجيه ديلاكروا أبا كان ممصلا أصيلا للزعة الرومانتيكية، فعلى يديه سارت الحركة الرومانتيكية مسارها الطبيعى النامى ولقد أحدث تحولا فى القيم الجمالية فقد أثر تناول موضوعات البطولة والأحداث المعاصرة دون العناية بالأسطورة كمادة لموضوع الدراسة أو المعرفة.

وبنظرة تحليلية لأعمال رواد الرومانتيكية فى الفن نجد أوجين ديلاكروا فى المقدمة بالنسبة لفن التصوير وفرنسوا رود ودانيجير وبريو ولويس باييه وجان كاريوش النمائين.

(١) المرجع السابق، p. 90. Wesley Barnes.

وقد أطلق النقاد من الدارسين للقيم الجمالية للمدرسة الرومانتيكية (١) على ديلاكروا بأنه ممثل النزعة الرومانتيكية بلا منازع في فرنسا فقد تأثر بجريكو الممهد الحقيقي للحركة الرومانتيكية في الفن وتأثر برواد فن التصوير العظام الإيطاليين والإنجليز، كما نجد ديلاكروا يستوحى موضوعاته الفنية من أعمال دانتي وشكسبير وجوته وبايردت وسيرو الترسكوت. وكانت أعماله تتسم بحركية وانفعال على عكس ما كان سائداً في الحقبة النيوكلاسيكية ولعل رائعته (الحرية تقود الشعب) التي انتجها عام ١٨٣٠ تبرز تلك الروح العاطفية المشوبة بالرمز وحب الطبيعة في إطار التاريخ والحضارة. ولقد ساحت له زيارته لعدد من بلدان أوروبا والشرق أن يقدم بمشروعاته الفنية المتميزة بالزخرفة الراقية التي تختلف كلية عن الطراز الزخرفي النيوكلاسيكي، وليس هذا هو الخلاف الوحيد فإن معظم الموضوعات الفنية التي استوحاها الرومانتيكيون كانت موضوعاتها من وحي الأدب المعاصر وقصص التاريخ وليس التعبير عن الموضوعات الكلاسيكية القديمة المعروفة وكما اعتبرنا ديلاكروا قمة الرومانتيكية بفرنسا، فإننا نتبين أن هناك من هو قد بلغ القمة والمنزلة الرفيعة في الفن ونعني به مرنشسكو جويا الذي ان قد تأثر بالطراز الركوكو في مستهل حياته الفنية ثم أنغمس في أعماق الرومانتيكية، ونلاحظ أن جويا ابتعد تماماً عن الأسلوب التقليدي في اختيار الموضوعات. وإن كان بعض الدارسين يجدون صعوبة كبيرة في وضعه بين فناني المدرسة الرومانتيكية فقد تحول، وتبدل أسلوباً جوياء من مصور الطبقة الأرستقراطية في المجتمع الأسباني ونلاحظ هنا في تلك المرحلة أنه كان متأثراً إلى حد كبير بأعمال المصورين فيلاسكوبز

(١) المرجع السابق، W. Barnes Chap. 4, p. 88

ورمبراندت ثم حدث تغير كبير فى أسلوبه وفى موضوعاته الفنية التى تناولها بالتعبير فقد خاض الأحداث السياسية والثورة الشعبية ومذابح القمع والقهر ومحاكم التفتيش البيئية التى ذهب ضحيتها جموع من الشعب البائس المعدم، وهو بهذا البعد التعبيرى يكون أقرب إلى تجسيم وترجمة الواقع مما ساهم بقدر وافر فى تأسيس الفن والمدرسة الواقعية، وإننا نكاد لا نجد هوة بين دعاة المذهب الرومانتيكى والمذهب الواقعى فقد خرج جان جاك روسو بأرائه الفلسفية التى تنادى بالرجوع إلى الفطرة والطبقية مما كان له أكبر الأثر فى الثورة ضد الفن الكلاسيكى والنيوكلاسيكى وبداية مرحلة جديدة من الفن الرومانسى والطبيعى ومن خلال معايشة التجربة الإنسانية والطبيعية الحية اقترب الفن من الواقع ومن قضايا الإنسان ومشكلاته فى المجتمع وصراعاته النفسية وحالاته الوجدانية المتباينة الأمر الذى مهد بحق إلى نشأة الواقعية.

لقد كانت الرومانتيكية ^(١) انتفاضة ضد الروح الكلاسيكية للشعوب اللاتينية وشعوب البحر المتوسط، ولم تنشأ هذه النزعة من العدم أو الفراغ، فقد مهدت لها فى فرنسا آلام الشعب وشكواه من النظم الاجتماعية السائدة التى مهدت لقيام الثورة الفرنسية لتدعو إلى الحرية والإخاء والمساواة فزكدت الدعوة الرومانية هذه المبادئ. فكان لذلك زثره فى اختفاء أرستقراطية الفن والأدب، ورفعها لشعار الحرية والصدق فى التعبير ولقد قال فيكتور هوجو «أن للشاعر وظيفتان، أول هذه الوظائف أن يكون الفن ترجمة لما يسود عصره من آراء وأفكار وهو يستوحى هذه الآراء من ذاته وقلبه، فهو بذلك يدعو إلى المبادئ والقيم السائدة فى المجتمع من خلال وجدانه. كما أنه يحمل لواء رسال لمجتمعه يوجههم فيها إلى المثل الأعلى.

(١) المرجع السابق، W. Barnes, p. 98.

لذا كانت الرومانتيكية ثورة في الفن والأدب والحياة الاجتماعية. تدعو إلى البائسين في المجتمع وإلى تحطيم تلك القيود والتقاليد التي يفرضها المجتمع دون رضا الفرد من أجل تأكيد مبدأ الحرية ومواجهة الظلم والشرور، فتجاوبت مع مطالب وطموح الطبقة البرجوازية وأثرت في النظم الثقافية والأخلاقية والتربوية، وليس أدل من قول لويس روا Louis Réau في كتابه عن الفنون التشكيلية والرومانتيكية من أنها ليست اختبار للموضوعات الواقعية الجديدة ولكنها أسلوب في الإحساس وبهذه الموضوعات فهي تمجد حقوق الفرد والوظيفية، كما رفعت الرومانتيكية شعار الفن للفن L'art pour L'art بمعنى أن الانتفاضة الرومانسية أرادت أن تؤكد الوعي بالذات الفردية وأن تجعل للفن فوائد ووظائف تتحدد في أن أصول نشأة الرومانتيكية الاجتماعية وأن تجعل للفن فوائد ووظائف تتحدد في أن أصول نشأة الرومانتيكية الاجتماعية ترجع إلى مراحل العهد اللاهوتي أي سيطرة رجال الدين على مقادير الحياة العامة والفنية إلى العهد الديمقراطي والاشتراكي. بمعنى أنه قد تولدت لدى الرغبة الجامحة في التعبير نتيجة تكرار الأنماط والنماذج والأساليب الفنية والأدبية، فكان محتملاً تغيير الإحساس بالرقابة في الذوق العام والذوق الفردي كما أن الفن كان لابد وأن تستجيب لعوامل التغيير والتجديد تبعاً للتطور الاجتماعي وكما يقرر جويو أنه ينبغي أن يكون في المجتمع الجديد فن جديد - Aurne so- cieté nouvelle, il faut un art nouveau الصناعي والرأسمالي والتكنولوجيا فخالف بذلك المثل الأعلى أو القيمة الجمالية عند الرومانسيين الذي كان همه الشعور الفردي في مقابل عصر الآلة والميكنة، وخير عبارة قالها الفنان Courbet من أن المصور لا يجب أن يعبر إلا عما تراه عيناه، أي يلتزم بالبيئة المحيطة وهذا ما نجده في التصوير الديني

والتاريخى، فقد كان لإحياء الكاثوليكية أثره فى ارتباط الفن بالحماس والالتزام الدينى. كما أن دعاة الرومانسية الذين رفعوا شعار الفن للفن تأدوا إلى القول بأن الشيء الفنى يمكن استخدامه فى تمجيد الشعور الوطنى بل وفى خدمة الإنسانية جمعاء من أجل التقدم الاجتماعى وليس دول أيضاً على ما قاله الناقد ثورو بورجيه Thoré Burger الذى قال «إنهم قديماً جعلوا الفن من أجل الآراء وقد جاء الوقت الذى يعمل فيه الفن من أجل الإنسان ووجدت هذه الدعوة صداها فى أعمال Daumier & Millet تجلت فى فنون التصوير كما كان لها صداها فى جموع الفنانين الإنجليز الذين ربطوا بين الجمال والمنفعة أو الترفيه.

ولقد أوجز بوجليه برنامج الرومانسية الاجتماعية الذى وضع أصوله هوجو بقوله إن كان الفن جميلاً، فالفن من أجل التقدم أكثر جمالاً، فالمؤلف الفنان صاحب رسالة مكلف بها من الفنانين وهى أن يعمل على تقدم مسيرة الجنس البشرى (١).

ولقد أضاف روا Réau إلى بحث بوجليه (فى الفنون التشكيلية) إضافة هامة عن أقوال ميليه Millet يقول فيها «إن الجانب الإنسانى هو الذى هز مشاعره أكثر من الفن ذاته»، ومعروف أن ميليه كان مصوراً يسجل بفرشته صور الريفين البسطاء بتقدير وإقدام، بينما كان دوميه Daumier يستوحى منه من مبدأ النزعة الديمقراطية الإنسانية التى يعبر عنها بنقده وجماله السياسية اللاذع فى أعماله الكاريكاتورية التى تهاجم البرجوازية هجوماً قاسياً.

(1) L'art pour L'art être beau. mais L'art pour les Progres est plus beau encore. Le poete ne s'appartient pas, il appartient a son apostolat

لقد كانت الرومانتيكية بمثابة انتفاضة فى القيم الجمالية السائدة أى ضد تحكم العقل ، ذلك لأن الرومانتيكية عاشت فى النفوس المرهفة الحس التى نال منها الحب والدين والوطن .

وكان تيار الرومانتيكية تياراً جمالياً فى الأدب والفن ، لم يتقصر على أعمال الأدباء والكتاب أمثال هوجو وغيره من الأدباء ، بل نجده عند ديلاكروا الذى عبر عن طريق الريشة - ولو أن الظاهرة الملموسة لرواد الحركة الرومانتيكية أنهم كانوا يمزجون بين الفن والأدب الفقه ، حتى أننا نجد أن بودلير فى روايته (أزهار الشر Les Fleures du mal) يعبر فى أعماله الأدبية الرابعة عن القيم التصويرية وكأنه يسجل فى أحداث روايته لوحات فنية فى غاية الجمالة والروعة .

إن محاولة تعريف النزعة الرومانتيكية كتيار فنى أدبى عام يصعب على المحللين والنقاد ذلك أن رواد الفكر الرومانسى سواء كان ديلاكروا أو سيزان يخلطون بين الرومانتيكية الأدبية والرومانتيكية الفنية وبين النزعات القومية والنزعات الشخصية فنبتت جذورها فى أرض الكلاسيكية وامتدت فروعها إلى الواقعية ، غير أن السمات والملامح المميزة للفن وللأدب الرومانسى تتحد فى أن الفنان أو الأديب الرومانسى كان منفعلاً بالثورة وبروح التمرد . فالثورة الفرنسية التى أعلنت حقوق الإنسان والتمايز الطبقي ، فإن الرومانتيكية أعلنت بدورها حرية الفنان وتحرره من تلك القواعد التقليدية الكلاسيكية التى كانت تعتبر عائقاً أمام تحرر الإنسان ، فهى تهدف من تحرر الفرد تأكيد المشاعر الإنسانية والانتماء للجماعة البشرية والوطن وكأننا نجد فى الرومانتيكية أثر الفن الشرقى والإسلامى ، فالرومانتيكية ^(١) تعيش فى الحاضر من خلال الماضى ، وتتجه إلى

(١) المرجع السابق ، W. Barnes, Chap. 4, 91.

الروح الشرقية Orientalisme، فمن الملاحظ أن هذه المؤثرات واضحة المعالم في الفنون التشكيلية الرومانسية وتذوقها على غيرها من الفنون والآداب فنجد أن فن العمارة Architecture وفن النحت Sculpture وفن الزخرفة Décoratif يأخذ عن الشرق كثيراً سواء من ناحية الموضوع الجمالي أو التكنيك الفنى وكل هذه التجديدات كان لها أثرها في ازدهار الفن في العصر الرومانتيكى.

ولم يكن ذلك الأثر قاصراً على الفنون وحدها بل تجاوزه إلى الأدب ونمو النزعة الإنسانية والاجتماعية فيه فنجد ذلك واضحاً في أعمال شاتوبريان Chateaubriand وأعمال لامارتين Lemartine وغيرهم حيث صوروا الحياة التى عاشها البؤساء والمضطهدين المدافعين عن الحرية - وكأننا هنا فى مصر قد تأثرنا فى وقت لاحق بالتيار الرومانسى فى الأدب والفن، فنجد أن أعمال الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى تعبر عن تلك الروح الرومانسية كما نجدها فى أعمال طه حسين خاصة فى رواية «المعذبون فى الأرض» أن تتناول هذه الأعمال والنماذج البشرية فى صراعاتها النفسية والاجتماعية بصورة واضحة ومميزة - وكما سيتضح لنا أن الفن التشكيلى العام بمصر قد تأثر بهذه الروح الرومانسية فى عرضنا لمدارس الفن المصرى المعاصر فى الصفحات اللاحقة ولعل المتأمل يدرك تمام الإدراك أن نهاية الرومانسية وبداية الواقعية تتفق وتتلائم مع فترة الهدوء الاجتماعى والاقتصادى لنمو الطبقة البرجوازية التى وجدت من ناحية أخرى مجالا للصراع من الطبقة الجديدة البروليتارية التى لم تكن راضية عن الواقع الرومانسى، فكان ذلك إيذاناً بدخول الفن والأدب، مرحلة جديدة هى الواقعية.

ومن ثم يتضح أن النزعة الرومانتيكية^(١) كانت رد فعل للكلاسيكية

(١) المرجع السابق، W. Barnes, Chap.4, p. 88.

التقليدية أتت بقيم جمالية جديدة، فى ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متغيرة اختفت حركة التغير الثقافى والاجتماعى فى أوربا وانعكس تأثيرها على غيرها من البلدان. ومن خلال استقراء حركة التاريخ وتطور المدارس الفنية نتبين أن الأصول الجمالية والالتزام بها كان هو الأصل وراء أية نزعة فنية أو تيار جمالى فى ملابسات وظروف البيئة والمجتمع المتغير، بل إن كثيراً من القيم الجديدة كانت بمثابة انتفاضة أو تمرد على ما تواضع عليه المجتمع من قيم وأصول جمالية قديمة.

الواقعية Realism :

وتمثل هذه النزعة تحولا فى تناول موضوعات العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعى ولا سيما حياة الطبقة الدنيا، مع تجاهل الموضوعات الدينية، والارتباط بالواقع الإنسانى ومعايشة التجربة الحية، كما اتجهت هذه النزعة إلى الناحية العملية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة فى التعبير الفنى.

وقد ظهرت الواقعية فى منتصف القرن التاسع عشر كرد فعل للمذهب الرومانسى الذى ناهض المذهب النيوكلاسيكى، ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال والابتكار فى موضوعاتها كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هى وقد لاقت هذه الحركة إعجاب وتقدير الطبقة المتوسطة، ويعتبر ظهور الأسلوب الواقعى بمثابة رد فعل للتحولات السياسية التى حدثت فى فرنسا بعد قيام الجمهورية الثانية (١٨٤٨-١٨٥٢) حيث انتشرت الروح الديمقراطية التى نادى بها رواد الفكر أمثال هوجو وفولتير وبلزاك، فبدأ الفنانون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية تعرض مشاكل المجتمع والطبقة

الكادحة. وانتشر هذا الاتجاه من فرنسا إلى أنحاء أوروبا بزعامة جوستاف كوربيه G. Courbet (١٨١٩-١٨٧٧) الذى دعى إلى تسجيل الحوادث اليومية والمشاهد المألوفة فى عصره وانتمى إليه دوميه Daumier (١٨٠٨-١٨٧٩) وكان دوميه الفرنسى فنان متعدد الجوانب فهو رسام كاريكاتورى وحفار ممتاز عمل بالصحافة وتعرف على بلزاك وتحول إلى فن التصوير بعد ذلك وكانت أعماله تتميز بأنها موضوعات نقدية فى السياسة والحياة الاجتماعية ومن أعماله (المجلس التشريعى) وهى بطريقة الحفر وله أعمال واقعية نذكر منها (عربة الدرجة الثالثة) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها يصور مجموعة من أفراد الشعب الفرنسى الفقير يجلس فى قطار الدرجة الثالثة المزدحمة ونلاحظ اهتمامه بتأثير الضوء على الأشكال ولعل أعماله قد أثرت فى الفنانين سيزان وتاجوخ كما كان مثالا له تماثيل من البرونز، ومن رواد الواقعية كمورييه فى لوحته (محطمو الصخور) بمتحف درسون ولوحة (مرسحة المصور) بمتحف اللوفر بباريس.

وليس أدل من عبارته التى يقول فيها «يجب أن يقتصر التصوير على تمثيل الحقيقة والأشياء الواقعية، لتعبر عن أفكار وتصورات الوقت المعاصر»، ونلاحظ فى أعماله مفهوماً اشتراكياً بروليتارياً خاصاً فى معرض صالون ١٨٤٤ ثم فى صالون عام ١٨٤٨. ولقد تأثر كوربيه بالتطورات التى نتجت عن ثورة ١٨٤٨ وتأثر بكل من الشاعر الثورى بودلير والكاتب الاشتراكى برودون، واستجاب لأفكارهما فصار يبحث عن الواقع والحقيقة فى لوحاته ورأى أن أنبل الموضوعات الواقعية هى التى تعبر عن الديمقراطية فى موضوعات العمال والفلاحين واتهم باعتناقه للأفكار الاشتراكية حتى أنه فى صالون ١٨٥٥ رفض الأكاديميون عرض لوحاته به فأقام معرضاً خاصاً به أسماه جناح الواقعية

ولم تؤثر المعارضة الشديدة لموضوعاته الواقعية فى شهرته الفنية. وقد رفض وسام الشرف الذى أنعم به عليه الإمبراطور نابليون الثالث عام ١٨٧٠ وبعد سقوط الإمبراطورية الفرنسية الثانية تولى إدارة هيئة الفنون الجميلة والمتاحف بفرنسا ثم قبض عليه وهاجر إلى سويسرا. والواضح أن النزعة الواقعية والأسلوب الواقعى الذى ساد تلك الحقبة قد مهد السبيل أمام التحولات الفنية والأصول الجمالية الجديدة التى سوف تشهدها بوضوح من خلال مدارس الفن المعاصر وتياراتها المتصارعة.

يتضح مما سبق أن المدرسة الواقعية كانت بمثابة ثورة على الرومانتيكية وقيمها الجمالية ورد فعل لها، فقد دخل الأدب والفن فى واقع الحياة الاجتماعية، وكان لزاماً على الفن والأدب أن يسايزا التقدم، وهكذا نشأت الواقعية لتبرز الواقع وتعمق مشكلاته وتصور عاداته وتقاليده وأبعاده الاقتصادية والأخلاقية والدينية، فتشعبت الواقعية إلى شعبتين، شعبة تشاؤمية سادت بلدان الغرب الأوربي تترجم نواحي الظلم والطمع وصور الحياة الواقعية المؤلمة وترى أن الشر ساد واقع الحياة والمجتمع وأن الفنان أو الأديب هو مترجم لهذا الواقع، كما يتبدى ذلك فى معظم أعمال بلزاك وفلوير ومويسان ودكنز وشريدان، ورؤى هؤلاء تعبر عن فكرة فحواها أن الفنان ابن البيئة والمجتمع والعصر. بينما كانت الشعبة الثانية من المدرسة الواقعية تعكس ما يكتنف المجتمع من مشكلات وهى وسيلة وأداة للإصلاح وفى أعمال الواقعيين والمصورين والأدباء نجد أصدق وصف وأعمق تعبير عن واقع المجتمع وما يستشري فيه من بؤس وقسوة وفقر، ومن هذا التقسيم الأولى نبتت فكرة اليمين الرجعى واليسار التقدمى فى الفن الواقعى، إذ يستهدف الأول تصوير وترجمة ما هو كائن بينما يستهدف الثانى ما ينبغى أن يكون.

ويستوقفنا أمر بهذا الصدد ألا وهو أساس القسمة بين نمطين من أنماط الفن الواقعي، فهل أساس الفن الموضوع الجمالي الواقعي أم المضمون؟ ذلك لأننا لو أطلقنا حكمنا على كل ما يحس به الفنان من واقع كائن في المجتمع فالفن إذن واقعي، وإذا ما قلنا أن الواقعية هي استلهام الواقع في العمل الفني. كان يتعين علينا أن نفرق بين مصدر وحى وإلهام الفنان وبين العمل الفني ذاته فلوحة الجورينكا لبيكاسو تعبر عن واقع مذبحه الحرب الأهلية بأسبانيا ولكن صورة العمل الفني الذي عبر بيكاسو فيه عن الموضوع الجمالي غير واقعي.

وعلى هذا فالواقعية كتعميم كلي لا تصلح إذن أساساً للقسمة بين ما هو واقع وما هو لا واقع Surreal .

إن موقف الواقعية في الفن يبدو مغالياً كثيراً، عندما تطلق على غير الفن البروليتاري أو الكادحين أنه فن رجعي، ومعنى ذلك أن روائع الفن الفرعوني وعصر النهضة والفن الإسلامي تتصف - وجهة نظر الواقعية الاشتراكية - بأنها فنون رجعية إذ تعبر عن توجيهات السلطة. وكانت آراء الماركسية الاستيطيقية إنما أتت آرائهم ونظرياتهم ومذاهب من وجهة نظر الفن البرجوازي لذا نرى أن ماركس وبلينسكي وبلخانوف وايكوفيتش يعلنون عن نشأة علم جمال ماركسي يستند أساساً إلى مبدأ الفن للمجتمع أو الطبقة الاجتماعية يقوم أساساً على الجانب المادي المعبر عن الاقتصاد والأيدولوجية الماركسية ونجد أن بعض الدارسين أمثال رافائيل^(١) يفسر ويحلل أعمال المصور سوراو أو بيكاسو^(٢)

(1) Raphael; Trois etudes sur la sociologie de l'art l'annés sociologique, III.

(2) Chap. III, Trois Etudes sur la Sociologie de l'Art; Louis Reau, Le Realisme Social L'art Russe.

طبقاً لقواعد علم الجمال الماركسي، فيرى أن اتجاه فن بيكاسو نحو الأشكال الهندسية للوجوه الفن الزنجي تعبير وانعكاس لحركة التطور الرأسمالية والسياسية الاستعمارية بينما نجد تفسيراً معارضاً لوجهة النظر الماركسية في علم الجمال (١) مجملها أننا إن جاز لنا تطبيق مفهوم التقدمية والرجعية في الفن، فيتعين علينا أن نعتبر أن مقياسنا في الحكم يتجه وفيما ينطوي عليه الفن من عاطفة وإنسانية معبراً عن روح العصر الذي يعيشه الفنان.

وبنظرة تاريخية فاحصة للواقعية في القرن بروسيا نجد أنه منذ قامت جماعة العروض المتجولة Les Ambul Arts عام ١٨٦٣ ورفعت شعار الشعب والقضاء على الأكاديمية وبعضها لتمرکز الحركة الخفية بمدينة بطرسبورج، وموسكو قد أتاحث لثورة الفنانين العارق تقدماً ونشاطاً ملحوظاً في الفن التشكيلي، وإن كانت هذه الحركة الراقضة للعارضين المتجولين لم تقتصر على الموضوعات الواقعية للمجتمع بل تناولت الموضوعات الدينية في تصويرها وكذلك الموضوعات التاريخية وتسجيلها فنياً مع الاهتمام بتصوير عادات وأخلاق فئات الشعب تحت شعار الإصلاح بعيداً عن سطوة حكم القيصرية، الأمر الذي مهد لثورة مايو ١٩١٧ لتحقيق أحلام هؤلاء الفنانين الراقضين واندماجهم في أهداف الثورة البولشفية ورفضهم بعد ذلك شعار الفن الكادح أو الفن البروليتاري L'art Prolétarien، فعمل الفنانون السوفيت على إنهاء الفن البرجوازي ومعارضة مذهب الفن للفن والمناداة بالفن من أجل المجتمع، فخضع الفنانون لسلطة الماركسية الجمالية والتغنى بأمجاد الثورة الماركسية وانقلب الفن من كونه تعبيراً أو التزاماً جمالياً تابع من ذات الفنان المعاش لحركة المجتمع والواقع إلى فن دعائي أقرب إلى الإلزام منه إلى الالتزام.

ومجمل القول أن تقيمننا للمدرسة الواقعية أنها تمثل حلقة من حلقات

التطور التاريخي لمفاهيم القيمة الجمالية والالتزام المدرسي بضايا ومشكلات المجتمع، الأمر الذي أوجد حركات رد فعل معارضة له تماماً تجلت في مدارس الفن المعاصر على مستوى مجاميع الفنانين في العالم.

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكاني، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبي الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما ٨، ٢٠٨ ص.

مسوتو كسيدي (ت م.)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠-١٩٠٠)، شانيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير، ٢٨٠ ص.

نيدهام (ه.أ.)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ ص، التاسع عشر، شانيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ ص.

شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبي (١٨٦٥-١٩٣٢). كولونيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠-١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، x + ٢٠٥ ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ٨، ١٠٢ ص.

٢ - علم الجمال

أرسططاليس، بويطيقا، ربطوريقا، وبوليطقيا (الترجمات المختلفة عن اليونانية). بالدوين (ج.م) م الينكاليس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣، فورما ٨، ٣٣١ ص.

- بالديون (ج) البنكالميم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ ص ٣٣١ .
- بودوين (ش) ، التحليل النفسى للفن . الكان ١٩٢٩ ، فورما ٨ ، ٢٧٤ ص .
- باير (ر) ، علم جمال اللطافة ، الكان ١٩٣٣ ، فورما ٨ جزآن ، ٦٣٤-٥٨٣ ص .
- برانشفع (م) ، الفن والطفل ، ديديه ١٩٠٧ ، فورما ٨ ، ٤٠٠ ص
- براى (ل) فى الجميل نشأته ، تطوره ، الكان ، فورما ٨ ، ٢٩٤ ص .
- شلای (ف) الفن والجمال ، تان ، ١٩٢٩ ، فورما ٨ ، ٢٩١ ص .
- كروتشة (ب) ، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد ، ١٩٠٤ ، فورما ٨ ، ٥١٨ ص ، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية) ، بايو ، ١٩٢٣ ، فورما ١٨ ، ١٨٢ ص .
- دى برين (ى) ، تخطيط فلسفة للفن (عن النيثرلندية) ، بروكسل ، ديوت ، ١٩٣٠ ، فورما ٨ ، ٤١٩ ص .
- دى لاکروا (هـ) ، المشاعر الجمالية ، ص ٢٩٧-٣٣٢ منكتاب جورج ديما : علم النفس ، الجزء الثانى ، الكان ، ١٩٢٤ ، أوكتابه الجديد ، الجزء السادس ، ١٩٣٩ ، ص ٢٥٣-٣١٥ ، سيكولوجية الفن ، الكان ١٩٢٧ ، فورما ٨ ، ٤٨١ ص .
- ديوانا (ف) ، القوانين والإيقاعات فى الفن ، فلاديميون ، فورما ١٦ ، ١٨٧ ص .
- جوليتيه (ب) ، حاسة الفن . هاشيت ، ١٩٠٧ ، فورما ١٨ ، ٢٦٩ ص (مصورة) .
- غيوپو (م) مسائل علم الجمال المعاصر ، الكان ١٨٨٤ ، فورما ٨ ، ٢٦٤ ص .
- الفن من وجهة النظر الاجتماعية . الكان ، ١٨٩٠ ، فورما ٨ ، ٣٨٧ ص .

هيجل (ى)، محاضرات فى علم الجمال (عن الألمانية)، جرمر بالير،
١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات فى علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣، فورما ١٨،
٤٧٨ ص.

كنت (أ)، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية)، فرين ١٨٩٠،
فورما ٨ كبير. ٢٩٦ ص.

لالوا (ش)، العواطف الجمالى، الكان ١٩١٠، فورما ٨، ٢٧٨ ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢، فورما ١٦، ٣٤٣ ص

الفن والحياة الاجتماعية، دوان ١٩٢١، فورما ١٨، ٣٧٨ ص، الفن

والأخلاق. الكان، ١٩٢٢، فورما ١٦، ١٨٤، ص، الجمال

والغريزة الجنسية، فلما ريون، ١٩٢٢، فورما ١٨، ١٨٩،

ص، التعبير عن الحياة فى الفن، الكان، ١٩٣٣، فورما ٨،

٢٦٣، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين، ١٩٣٩، فورما

٨، ٢٩٥ ص.

لامنه (ف)، فى الفن وفى الجمال، جرنيه، ١٨٤١، ٢٥٤ ص.

لاسكرس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧، فورما ٨، ٥٠٨ ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣، فورما ٨، ٦١٦ ص،

(مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكي، ١٩٢٠، فورما ١٨١ ص.

نتيشه (ف)، أصل التراجيديا، إنسانى، وجد إنسانى، كسوف الأصناف، الخ،

(مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف)، سيكولوجية الإبداع، الكان، ١٩٠١، فورما ١٦، ١٨٥ ص،
كذب الفن، الكان ١٩٠٧، فورما ٨، ٣٨٠ ص.

يلو (م)، سيكولوجية الجميل والفن، (عن الإيطالية)، الكان ١٨٩٥، فورما
١٦، ١٨٠ ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة، الجمهورية، القوانين (هيباس الكبير) الخ، (الترجمة
المختلفة عن اليونانية).

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥
فورما ١٦، ٣٨٠ ص.

ريو (ت)، رسالة فى الخيال المبدع، الكان، ١٩٠٠، فورما ٨، ٣٣٠ ص.
شيلر (ف)، رسائل فى التربية الجمالية، ١٧٩٤، ٥ (عن الألمانية)،
١٨٥٥-١٨٧٥.

شوبنهاور (أ)، العالم كارداءة وتصور (عن الألمانية)، الكان، ثلاثة، ١٩٣٨،
أجزاء فورما ٨.

سيغوند (ج)، علم جمال العاطفة، بوفان، ١٩٢٧، فورما ٨، ١٥٥ ص.
سورل (ج)، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١، فورما ٣٢٨ ص،
(مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١).

سوريو (أ)، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨، ٤٠٣ ص،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨، ٤١٤ ص،
مراسلات الفنون، فلانماريان، ١٩٤٧، ٢٧٩ ص.

سوريو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان ، ١٨٩٣ ، فورما ٨ ، ٣٤٨ ، مخيلة
الفنان ، هاشيت ، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال
العقلى ، الكان ، ١٩٠٤ ، فورما ٨ ، ٥٠٦ ص .

سبنسر (هـ) ، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية) ، الكان ، ١٨٧٧ فورما ٨ ،
الجزء الأول ، ٣٢ + ٤١٥ ص .

سيلتن برودهوم ، فى التعبير فى الفنون الجميلة ، ١٨٨٣ ، ليمر ، ١٨٩٨ ،
فورما ٨ ، ٣٥٠ ص .

تين (هـ) ، فلسفة الفن ، الكان ، أربعة أجزاء ، فورما ١٨ ، ١٨٦٥-١٨٦٩ ،
هاشيت ، جزآن ، فورما ١٦ .

تولستوى (ل) ، ما هو الفن ؟ (عن الروسية) ، رين ، فورما ١٦ ، ٢٨٠ ص
١٨٩٨ ؛ أوليندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشعبى ، ستوك ، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ ص ،
(مصورة) .

فنشون (ج) ، الفن والجنون ، ستوك ، ١٩٢٤ ، فورما ١١ ، ١٢٧ ص
(مصورة) .

٣ - علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما ، والملحمة ، والرواية ، الكان ، ١٨٨٤ ، أفيلين
(س) ، أكثر صدقاً من الغير ، سافل ، ١٩٤٧ .

بالدنسبرنجر (ف) ، الأدب ، الخلق ، النجاح ، الديمومة ، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ) ، الضحك ، رسالة فى معنى المضحك ، الكان ، ١٩٠٢ .

بريموند (هـ)، الشعر الصرف، جراست، ١٩٢٦، العبادة والشعر، جراست
١٩٢٦.

بريتون (أ)، فى المظهر السريالى، كرا، ١٩٢٥.

كلوديل (ب)، فى أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣.

استيف (س)، دراسات فلسفية فى التعبير الأدبى، فرين، ١٩٣٨.

غرامون (م)، الشعر الفرنسى، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢.

هنكن (أ)، النقد العلمى، برين، ٢٨٨.

هيتيه (ج)، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣.

جوفه (ل)، آراء ممثل هزلى، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨.

لالو (أ.م.وش)، إخفاق الجمال، أ.ميشيل ١٩٢٣ (مصورة)، المرأة المثالية،
سافل، ١٩٤٧.

لالو (ش)، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة، الجزء الثانى،
الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء،
فرين ١٩٤٦، ٧.

ماريتان (ر.ج)، مركز الشعر، دسكلى، ١٩٣٨.

موريك (ف)، الرواية، بلون، ١٩٣٢.

رينار (ج)، المنهج العلمى فى التاريخ الأدبى الكان، ١٩٠٠.

سرفيان (ب)، الإيقاعات، بوافان، ١٩٣٠، مبادئ علم الجمال، بوافان،
١٩٣٤.

فاليرى (ب)، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أيبالينو، قطع فى
الفن، متنوعات ١-٤، المدخل إلى علم الشعر، الخ...).

فيليه (أ) ، سيكولوجية الممثل الهزلى ليته، ١٩٤٠ .
زولا (أ) ، الرواية التجريبية، شربتيه ١٨٨٠ ، معلومات أدبية شربتيه،
١٨٩١ .

٤ - علم الجال التشخيصى

اللىدى، بيكلر ، دوللن، لندرى، ماك أورلان، موروا، فويللورموز الخ.. الفن
السينمائى (الفن الصامت)، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦، ٩
(مصورة) .

أريات (ل) ، سيكولوجية الرسام. الكان، ١٨٩٢ .
بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨ .
بروك وهلمهوتز، المبادئ العلية للفنون الجميلة. بالير، ١٨٧٨ (عن الألمانية) .
كوهين سيات (ج) ، مبادئ فلسفة للسينما (الفيلمولوجيا) ، المطابع الجامعية،
١٩٤٦ .

دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١ ، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢ م .
فوسيللون (هـ) ، حياة الأشكال، ١٩٣٤ ، الكان، ١٩٣٩ .
شيكا (م) ، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧ ، العدد الذهبى ن.ر.ف
جزآن ، ١٩٣١ ، ٣ ، رسالة ف يالإيقاع، ن.ر.ف، (أى المجلة
الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨ ، (مصورة) جولينا (ج) صناعة
الرسامين. بايو ١٩٢٢ .

جستالا (ب) علم الجمال، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥ ، ٨ .
جرلين (هـ) ، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة،
الخ)، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة) .

- هورتيك (ل)، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).
- لالو (ش)، علم الجمال التجريبي المعاصر، الكان ١٩٠٨، الانطلاقات
الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧.
- لوت (أ) الرسم، دينول ١٩٣٣، لتكلم الرسم، دينويل، ١٩٣٦، كتاب
في المناظر الطبيعية، فلورى ١٩٣٩ (مصورة).
- لوكة (ج.هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣، الفن والدين اللذين للإنسان
القديم، ماسون، ١٩٢٦، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧،
(مصورة).
- مونود - هن (أ)، مبادئ المورفولوجيا العامة، جوتيه فيلار، جزآن، ١٩٢٧
(مصورة).
- أوزن فانت وجانيريت، الرسم الحديث، بايو ١٨٢٥ (مصورة).
- بولهان (ف)، علم جمال المنظر الطبيعي، الكان ١٨١٢ (مصورة)
- رودان (أ)، الفن، كاتدرائيات فرنسا، كولن ١٩١٤ (مصورة).
- روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد
(١٨٤٣-١٨٦٠) الخ.. (عن الانكليزية).
- سوريو (ب)، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢، (مصورة).
- فتورى (ل)، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨.

٥ - علم الجمال الموسيقى

- بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لوسان وباريس الكان، ١٨٢١.
- بريليه (ج)، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧.

- كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣ .
- كومبريه (ج) ، الموسيقى ، قوانينها، تطورها، فلانماريون، ١٩٠٨ ، الموسيقى
والسحر، بيكار ١٩٠٩ .
- ديوسى (س) ، كروتشيه، اللاهاوى .
- دومينيل (ر) ، الإيقاع الموسيقى ، مركوردي فرانس ، الكان، ١٩٢١ .
- دوبره (الدكتور) وناتان (الدكتور) . لغة الموسيقى . الكان، ١٩١١ .
- هنسليك (أ) ، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية) .
- هلمهولتز (هـ) ، النظرية الفيزيولوجية فى الموسيقى . ماسون ١٨٦٨ (عن
الألمانية) .
- داندى (ف) ، محاضرات فى التأليف الموسيقى ، دونار، ١٩٠٠-٩ .
- جاك دالكروز (أ) ، الإيقاع ، الموسيقى والتربية ، لوسان وباريس ، روار،
١٩٢٠ .
- لالو (ش) ، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨ ، ط٢ منقحة ، فرين
١٩٣٩ ، علم الجمال الموسيقى ، فى الموسيقى ، لاروس ،
١٩٤٧ ، (مصورة) .
- لندرى (ل) ، الحساسية الموسيقية ، الكان، ١٩٢٧ .
- لاسر (ب) ، فلسفة الذوق الموسيقى ، جراسه، ١٩٢٢ .
- ليفار (س) ، الفرض ، دينويل ، ١٩٣٨ .
- ريمان (هـ) ، مبادئ علم الجمال الموسيقى ، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية) ،
ستراونسكى (أ) ، بریطيقا موسيقية ، حانين ، ١٩٤٠ .

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن، ١٩٢١.

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً فى كل فن الأعمال الرئيسية فى النقد الأدبى،
والموسيقى، والتجسيدى، وتاريخ جميع الفنون، الرسائل،
والمذكرات التى للفنانى، الأجزاء الخاصة التى لأعمال أكثر
عمومية، مثل: ريباير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠.

غروس (أ) بدايات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦-١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥.

المؤتمر الثانى الدولى لعلم الجمال وعلم الفن، الكان،
١٩٣٨، جزآن، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع
الجامعية، ١٩٤٨.

علم الجمال الاجتماعى

١ - علم الجمال الشخصى وعلم الاجتماع: المذهب الرومانتيكى، العقلى،
الطبيعى، علم للجمال مستقل فى علم الاجتماع مستقل
(٨٤-٨٠).

٢ - التنظيم الجمالى للفن، الشروط اللاجمالية، المنظمات الجمالية،
الجماهير، الصناعة الفنية، (٩٨-٨٥).

٣ - التطورات الجماعية التى للفنون: التكوين، البدائيون، قانون اختلاف القيم
الجمالية، قانون الحالات الجمالية الثلاث، السلطات الثلاث
(١٠٨-٩٨).

المحتويات

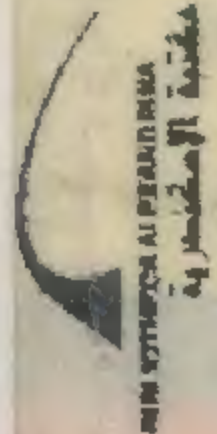
الجزء الثالث

(الجمالية وتطور الفن)

إستهلال	أ
شكر وتقدير	ب
إهداء	ج
تصدير	د
الجمالية وتطور الفن	٣
✓ التعريفات المختلفة للجمالية	١١
الفن الحديث ودراسة الجمالية	١٧
تحليل العوامل التشكيلية	٢١
صياغة العوامل التشكيلية	٢١
بدايات الفن الحديث	٢٣
الكلاسيكية	٢٤
الرومانتيكية	٢٩
الواقعية	٤٥/٤٠
أهم المراجع والمصادر العربية والأجنبية	٤٦

x
85
53
8
8

Bibliotheca Alexandrina



0295785